



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Jean Giono : les chroniques de la fin du monde

Author: Krzysztof Jarosz

Citation style: Jarosz Krzysztof. (1998). Jean Giono : les chroniques de la fin du monde. W: A. Abłamowicz (red.), "Le romanescque francais d'une fin de siecle a l'autre" (S. 128-139). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Jarosz
Université de Silésie
Katowice

Jean Giono: les chroniques de la fin du monde

Il serait difficile de considérer Jean Giono comme un auteur décadent au sens qu'on assigne à ce terme en parlant de certains écrivains de la fin du XIX^e siècle.

Pourtant, si Giono reste nominalement un écrivain des quatre décennies centrales du XX^e siècle, l'une des dominantes de son imaginaire s'attache étroitement au sentiment qu'il vit dans une période transitoire où d'importants changements civilisationnels sont en train d'anéantir un monde rural et individualiste aux valeurs duquel il s'identifie. Nourri dès sa jeunesse de chasseur de banque par la littérature gréco-latine (Homère et surtout Virgile), il y trouve un idéal d'existence au sein de la nature qu'il s'évertue à reproduire dans ses ouvrages dits de la "première manière".

Toutefois, à côté d'un message optimiste, d'un appel prônant le retour au mode de vie propre aux agriculteurs, bergers et artisans, aux vraies richesses en dehors desquelles l'homme moderne dépérit, les textes gioniens véhiculent parallèlement un autre — présent dès *Colline*, le premier roman publié en 1929 — dans et par lequel l'écrivain entend montrer la nature, pourtant unique lieu selon lui où peuvent s'accomplir les noces de l'homme avec le monde, comme une puissance tantôt indifférente, tantôt sournoisement malveillante envers les agissements éphémères que la fourmi humaine effectue sur le corps immense d'une Terre prête à tout moment à écraser des populations entières s'affairant sur sa surface.

Tel est surtout le thème de *Colline* et de *Batailles dans la montagne*, le premier et le dernier des romans publiés dans l'entre-deux-guerres et mettant en scène respectivement un incendie et une inondation: un déluge de feu et un déluge d'eau qui menacent des villageois vivant dans les montagnes aux

confins du monde civilisé, pour ainsi dire à l'ombre des puissances telluriques toujours susceptibles de s'activer.

Cette menace constante n'incite pas l'*homo gioniensis* à fuir les territoires menacés pour vivre dans un endroit plus civilisé. Bien au contraire, il y a en lui une volonté de résister, d'affronter le danger. Certes, cette lutte implique le sentiment de la révolte contre ce que Giono appelle souvent le poids du ciel ou les dieux (termes qui dans son vocabulaire personnel désignent la férocité des forces débridées de la nature hagarde). Or, le travail quotidien, élevé au rang de combat permanent contre la garrigue toujours prête à reconquérir le territoire défriché (*Champs*), ou les batailles rangées que les populations montagnardes livrent aux éléments déchaînés qui déclenchent des Apocalypses à échelle locale (*Colline, Batailles dans la montagne*), bien qu'éveillant chez les personnages gioniens l'instinct de conservation, s'accompagnent chez eux de la fascination qu'exerce le déploiement des forces naturelles, considéré comme un spectacle terrifiant mais grandiose. L'imagination de Giono l'avait toujours porté à peindre des catastrophes et cataclysmes. Il semble pourtant que, bien qu'ayant pratiqué cette faculté de son esprit créateur dès le début de son oeuvre, il ne s'en rende pleinement compte qu'après la Deuxième Guerre mondiale. Dans ses notes préparatoires pour *Le Hussard sur le toit* il remarque:

Je manque totalement d'esprit critique, mes compositions sont monstrueuses, et c'est le monstrueux qui m'attire. Pourquoi ne pas lâcher bride et faire de nécessité vertu.

(IV, 1311)¹

Attachés à leur mode de vie archaïque aux frontières du monde habitable, les personnages gioniens des romans d'avant-guerre mènent en fait l'existence d'un Sisyphe à la fois tragique et heureux, condamnés qu'ils sont à la répétition des gestes qui assurent leur survie, bien qu'ils sachent que ces gestes quotidiens ne parviendront jamais à créer une situation de stabilité absolue. Dans *Colline*, après avoir sauvé leur hameau du danger de l'incendie, les paysans dévisagent d'un regard méfiant la montagne de Lure qui personnifie pour eux les forces de la nature et remarquent lucidement:

¹ Sauf indication contraire, les chiffres romains renvoient aux volumes de l'édition critique de l'oeuvre gionienne dans la collection de la Pléiade (I—VI: *Oeuvres romanesques complètes*; VII: *Récits et essais*; VIII: *Journal, poèmes, essais*), les chiffres arabes indiquant les pages. Les titres des ouvrages concernés sont indiqués dans le texte de l'exposé, de même que, le cas échéant, les noms d'auteurs de notices critiques.

Elle sera toujours là, la colline, contre nous [...] elle ne peut pas être battue une fois pour toutes. Cette fois-ci on a gagné; demain, c'est elle qui gagnera. C'est une affaire de temps; qu'est-ce qu'on aura fait, au bout du compte? On aura duré un peu plus; c'est tout. [...] Y a rien à faire. Il faudrait [...] qu'on vive ensemble comme on avait toujours vécu.

(I, 204—205)

De même, à la fin de l'essai qui porte le titre significatif de *Triomphe de la vie*, et qui constitue en quelque sorte une nouvelle version de *Regain*, la phrase finale de l'auteur ne laisse aucun doute. Après avoir raconté la renaissance d'un village montagnard dont le point de départ était le retour des paysans aux technologies anciennes leur permettant de faire revivre une économie autarcique, au lieu d'achever son récit par une apothéose de ce mode de vie, Giono ne fait que constater amèrement: "Ils ont réussi à prolonger le temps de leur combat" (VII, 842). Le rapprochement de ces deux conclusions si pareilles, bien que la première close le début romanesque de l'écrivain et la deuxième achève son dernier ouvrage de la "première manière", témoigne de la lucidité profonde de Giono, se rendant compte que ce retour à la terre qu'il prône dans les années trente est irréalisable, mais croyant en même temps profondément que seule la vie en accord et en contact avec la nature peut prémunir l'homme contre les méfaits de la civilisation moderne. Il persévérerait partant dans son rêve en échafaudant des utopies fictives qu'il a fini (et qu'on a fini) par prendre, au moins partiellement, au sérieux.

Pourtant, les personnages de paysans qu'il crée à cette époque, bien que confrontés parfois à des calamités naturelles, ressemblent fort au Tytire virgilien vivant une existence heureuse *sub tegmine fagi*, en contact permanent avec la nature, cependant non point en sauvage ou en estivant, mais en agriculteur, car, loin de recourir au mythe du bon sauvage, Giono (et surtout le Giono de l'entre-deux-guerres) n'imagine pas le bonheur en dehors de l'univers idéalisé d'une ère pré-industrielle. Il crée ainsi un monde mythique, une sorte d'âge d'or intemporel, une Arcadie n'excluant pas (on l'a vu) le tragique et la lutte, un état intermédiaire entre la vie des chasseurs et la civilisation des grandes villes.

Dans *Colline*, les ruines qui représentent celle-ci (un aqueduc romain et les demeures secondaires de riches bourgeois aixois) prouvent que seule la civilisation paysanne profondément enracinée dans la terre par l'exercice constant des métiers traditionnels peut assurer la pérennité de l'espèce humaine dans ces confins du monde habitable où Giono situe volontiers l'action de ses romans d'avant-guerre, voyant dans ces avant-postes de l'univers domestique par l'homme la réalisation de la société idéale.

Le héros gionien aspire à créer ou à recréer cet espace rural, le seul où le bonheur soit possible. Dans *Regain*, Panturle, l'unique habitant d'un village dépeuplé, étant tombé à l'état sauvage (il vit de la chasse), cherche à faire renaître cet état des choses idéal. Grâce au concours d'une femme (Arsule) il y parvient en se remettant à cultiver la terre, donc en redevenant agriculteur, mais se garde bien de dépasser ce stade civilisationnel. Tout son contact avec la ville consiste à vendre son blé afin de s'approvisionner en produits qu'il n'est pas capable de fabriquer seul et qui lui sont strictement nécessaires à la survie.

Dans cet ouvrage (et dans bien d'autres), seule l'authentique poésie prémunit Giono de sombrer dans le roman à thèse. En tout cas, la thèse est là, bien visible: tout le mal vient des villes.

Parallèlement à son rêve du redevenir, c'est-à-dire de retourner à la civilisation paysanne, opposé au devenir du progrès (comp. *Que ma joie demeure*, II, 605—610), l'imagination de l'écrivain est hantée par l'image de la destruction de la civilisation moderne symbolisée par la capitale de la France.

Dans une nouvelle qui porte le titre significatif de *Destruction de Paris* (in: *Solitude de la pitié*, I, 524—526), s'adressant aux Parisiens dont les déambulations fébriles lui semblent incompréhensibles, Giono prophétise en invitant les habitants des grandes villes à suivre le mode de vie qu'il propose:

Viens, venez tous; il n'y aura de bonheur pour vous que le jour où les grands arbres crèveront les rues, où le poids des lianes fera crouler l'obélisque et courber la Tour Eiffel; où devant les guichets du Louvre on n'entendra plus que le léger bruit des cosses mûres qui s'ouvrent et des graines sauvages qui tombent; le jour où, des cavernes du métro, des sangliers éblouis sortiront en tremblant de la queue.

(I, 526)

Dans son essai *Les vraies richesses* (VII, 147—255), à côté du programme positif, Giono revient à l'image de la destruction de Paris — puissance inutile et nuisible, "cristallisation des intelligences mortes", siège des "forces artificielles", lieu où l'on crée de "fausses mystiques", de "fausses richesses" et la "froide intelligence" (VII, 244) — par une forêt immense qui, telle la forêt shakespearienne de Birnam, marche sur la capitale pour l'anéantir.

Dans *Fêtes de la mort*, roman qu'il projette d'écrire à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, l'armée des arbres est remplacée par celle des paysans qui détruisent toutes les traces de la civilisation urbaine. Comme en témoignent les documents cités par Pierre Citron dans sa biographie

de Giono, celui-ci semble finir par croire comme à une chose réelle à cette jacquerie imaginaire. Dans les lettres qu'il adresse à Guéhenno et dans son *Journal* il parle de la guerre "Terre contre Usine"² et du "danger paysan". La haine de la guerre contre laquelle il lutte éperdument, mais qu'au fond du coeur il croit inévitable, fait naître dans son esprit la vision manichéenne d'une France divisée en citadins et paysans. "(O)n s'obstine à croire que les paysans forment une classe. C'est une race", écrit-il à Ghéhenno³. A Pierre Scize, journaliste de gauche, il parle du ressentiment envers les ouvriers que nourrissent les paysans persuadés, dit Giono, en apostrophant l'ouvrier, "que tu fabriquais des obus pendant qu'il [le paysan] les recevait dans le ventre"⁴.

L'emprisonnement que Giono a subi en 1939 et son internement pendant l'hiver 1944/1945 ont contribué à ébranler sa conception, somme toute optimiste, de l'homme. Comme le remarque Jean Amrouche lors des entretiens radiophoniques avec Giono, dans ses romans d'avant-guerre il n'y avait pas de coquin⁵ ce qui est visible surtout si on compare les protagonistes des premiers ouvrages avec de la galerie de personnages monstrueux qui se profilent dans ses oeuvres d'après-guerre.

Grand lecteur, pendant l'Occupation, de Machiavel et de Hobbes, ainsi qu'observateur horrifié des atrocités dont fourmillent à l'époque non seulement les premières pages des journaux, mais aussi la chronique locale, l'écrivain est amené à la constatation amère que:

[...] (t)ous les hommes sont naturellement enclins au mal. Quand ils font le bien c'est par quelque raison secrète [et] en accord profond avec leur intérêt [...]. Si cet intérêt n'existe pas, et s'ils ont le choix entre le bien et le mal c'est le mal qu'ils choisissent.⁶

Son *Journal de l'Occupation* de 1943 et 1944, ainsi que celui qu'il a tenu au camp d'internement, abondent en exemples de règlements de comptes et de meurtres purs et simples (dans la plupart des cas impunis) qu'il impute surtout aux résistants communistes qui, après la civilisation moderne, deviennent d'autant plus sa bête noire qu'il est persuadé leur devoir son internement de 1944/1945.

² P. Citron: *Jean Giono*. Paris, Seuil 1990, p. 264.

³ Ibidem, p. 247.

⁴ Ibidem, p. 266.

⁵ J. Giono: *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*. Paris, Gallimard 1990, p. 202.

⁶ J. Giono: *Autres notes sur "Machiavel"*. In: *De Homère à Machiavel*. Paris, Gallimard 1986, p. 235.

Dans *Le Grand troupeau* (I, 541—725), il a stigmatisé les horreurs de la guerre de 1914 peinte comme une bête de l'Apocalypse dévoreuse d'hommes, mais dans l'univers bi-polarisé de ce roman, il existait néanmoins, un pays à l'arrière du front où les survivants physiquement et psychiquement mutilés, une fois démobilisés, pouvaient revenir pour tenter de recréer leur mode de vie d'avant le massacre, tandis que la guerre de 1939—1945 est, dans l'esprit de Giono, moins un affrontement militaire des Etats qu'une guerre de religion où la ligne de front passe au travers des villes, villages, maisons et familles. Cette guerre civile qui n'épargne rien ni personne menace d'anéantissement "l'Art et l'Individualité" pour les remplacer par "l'Industrie et le Commun" (VIII, 315).

Par ce dernier mot, il vise toutes les idéologies totalitaires, mais surtout le communisme, comme le prouve une autre phrase de ses carnets où il refuse aux staliniens le statut de véritables révolutionnaires qui veulent effectivement améliorer le sort des pauvres. En même temps, il souligne la bassesse et la mesquinerie des adhérents au P.C.: "Non, vous n'êtes pas des communistes, vous êtes simplement des hommes communs" (IV, 1348; cité par Pierre Citron dans sa *Notice du Hussard sur le toit*). Dans ses notes et ouvrages des années quarante, Giono oppose les termes "communiste" et "commun" à ceux d'individualisme, art et liberté de penser, un peu à la même manière que Baudelaire oppose la "prostitution fraternelle" des esprits vulgaires qui "courent s'oublier dans la foule" au recueillement solitaire de l'artiste propice à la création des oeuvres originales⁷.

L'imagination gionienne, toujours prête à activer les réminiscences bibliques, l'incite à représenter cette époque sous l'image d'un nouveau déluge (celui de bassesse) dont il faut à tout prix sauver non seulement ses proches, mais également la libre expression d'une vision artistique. "La marque. — note-t-il dans son *Journal* — Imprimer sa marque", mais "comment cela pourrait-il s'accorder avec les temps communistes?" (III, 1523; cité par Henri Godard dans sa *Notice de Fragments d'un paradis*).

Le 12 mai 1944 il écrit dans son *Journal*: "Réussirai-je à faire passer tout mon monde au-dessus des eaux?" (VIII, 427), phrase qui contient en germe l'idée présidant à la création de ce manifeste esthétique de Giono sauvé de ces temps du mépris qu'est Noé (III, 607—865). Dans l'exergue de ce roman où l'écrivain — créateur des mondes imaginaires — présente le programme de son réalisme magique, Giono reprend l'image du patriarche biblique à cette différence près qu'au lieu de construire une arche réelle pour enfermer les spécimens de toutes les espèces vivantes sur la Terre, son Noé réussit à sauver son monde en le préservant dans son coeur.

⁷ Ch. Baudelaire: *Solitude, Petits poèmes en prose*. In: Idem: *Oeuvres complètes*. Paris, Seuil 1968, pp. 163—164.

A la lumière de ces constatations, on comprend mieux les appels de l'écrivain à "faire une Renaissance: de tout, de l'art aussi bien que de la vie" (VIII, 315) et cela d'autant plus que l'époque dans laquelle il vit lui fait penser à un

Moyen Âge sans foi, sans seigneurs, sans châteaux forts, sans chevalerie, sans christianisme (ou quoi que ce soit qui le remplace — car le communisme ne le remplacera pas parce qu'il est si maladroitement matériel.

(VIII, 348)

La même page du *Journal* contient l'évocation d'"une sorte de chevalerie", de "blancs rassemblements" et de *Table Ronde* (ibidem). Il ne faudra pas attendre longtemps pour que l'image de chevalier-redresseur des torts qui hante alors (en 1943) l'esprit de Giono prenne corps dans deux personnages dont la grandeur d'âme et la générosité au sens cornélien du mot constitueront le contrepoint et le contre-poison à la mesquinerie et à l'ignominie du monde moderne.

Le premier d'eux, le capitaine de gendarmerie et ancien officier de dragons Langlois, héros d'*Un Roi sans divertissement*, au moment de son apparition a approximativement l'âge de Giono (il a dépassé la cinquantaine), alors que l'autre, Angelo Pardi, colonel de hussards, incarne la jeunesse: il est de la race de ceux qui ont vingt-cinq ans pendant cinquante ans (*Le Hussard sur le toit*, IV, 340). Si par son âge et ses origines roturières Langlois s'apparente à Giono, l'aristocrate Angelo fait penser au fils que l'écrivain n'a jamais eu et cela d'autant plus qu'aussi bien le grand-père de Giono que son père avaient un fils unique à l'âge de cinquante ans et que dans son *Journal* de 1944 Giono note un rêve dans lequel on lui a annoncé la naissance d'un fils. "Il est curieux, remarque P. Citron, que ce soit justement neuf mois plus tard que soit né dans l'esprit de Giono le personnage d'Angelo, qui est un peu comme son fils idéal" (VIII, 1296, note de la p. 449).

Comme le remarque également P. Citron dans sa *Notice du Hussard sur le toit* (IV, 1316), aussi bien Langlois qu'Angelo sont des anagrammes partielles du nom de l'écrivain ce qui, outre le caractère de ses personnages, constitue une preuve supplémentaire qu'on peut les considérer comme des avatars et porte-parole de Giono.

Dans *Un Roi sans divertissement* (III, 453—606), Langlois mène une enquête ayant pour but d'arrêter l'auteur d'une série de meurtres dans un village alpin durant les années quarante du XIX^e siècle. Il découvre que l'assassin (Monsieur V.) tue pour échapper à l'ennui, le meurtre constituant le divertissement suprême pour ce villageois aisé qui, en dehors de ses di-

stractions criminelles, mène une vie paisible et respectueuse de voisin et de père de famille. L'ayant attrapé, Langlois supprime sans tarder Monsieur V. Trop tard! Pour comprendre le comportement étrange de l'assassin, il s'est mis à penser comme lui, il s'est identifié mentalement au meurtrier. C'est en vain qu'il cherche ensuite un divertissement qui égalerait celui que lui a révélé l'exemple de Monsieur V. Finalement, pour ne pas répéter le geste meurtrier de son initiateur et pour ne pas transmettre le bacille du mal aux villageois qu'il a sauvés en tuant le monstre, Langlois se suicide.

Dans ce roman inquiétant, Giono reprend l'idée du mal inhérent à la nature humaine et de la fascination que la cruauté (qu'il faut entendre ici également dans son sens étymologique de *cruor* — le sang versé) exerce sur les hommes, surtout aux moments où s'écroulent les structures du monde civilisé et où ils découvrent "l'énorme miel de la cruauté", comme il le note dans son *Journal* à la date du 7 janvier 1944 (VIII, 391).

Pour bien mesurer l'envergure du pessimisme et de la désillusion qui envahissent Giono à cette époque, il convient de dire que le prototype réel du village alpin où sévit l'assassin d'*Un Roi sans divertissement*, bien qu'anonyme dans le roman, est bien Lalley où l'écrivain a placé juste avant la guerre la scène de la "résurrection du pain" symbolisant la possibilité du retour à la civilisation naturelle (*Triomphe de la vie*, VII).

L'espace géographique qui sert de point de départ pour construire l'univers fictif est donc le même; ce qui a changé, c'est la vision de Giono qui connaît maintenant l'envers de la nature humaine.

Un autre renversement palindodique des signes: dans sa *Préface aux Pages immortelles de Virgile*⁸, écrite peu avant *Un Roi sans divertissement*, Giono rappelle l'expression virgilienne *sub tegmine fagi*; dans ce contexte elle fonctionne comme l'enseigne de la littérature pastorale qui constituait une des sources principales de la "première manière" de Giono. Or, il est curieux de noter que M. V. place ses victimes dans la couronne d'un hêtre magnifique, alors — pour ainsi dire — *sub tegmine fagi*, à l'ombre du hêtre.

Le lieu de repos du Tityre virgilien perd ainsi sa bucolique innocence en devenant le symbole du côté noir de la nature humaine par le renversement des valeurs accordées aux mêmes signes, dans lequel on peut voir aussi bien une auto-ironie amère qu'une distanciation par humour noir de la réalité trop sombre.

On retrouve le même ton dans ce fragment d'*Un Roi sans divertissement* où, ayant inauguré le thème du sang sur la neige, Giono prévient l'hypothétique conclusion que pourrait tirer le lecteur en lançant sarcastiquement:

⁸ Texte souvent intitulé tout simplement *Virgile* (III, 1019—1068).

Je dois vous dire que cette histoire n'est pas l'histoire d'un homme qui buvait, suçait, ou mangeait le sang (je n'aurais pas pris la peine, à notre époque, de vous parler d'un fait aussi banal).

(III, 480)

En essayant de percer le mystère troublant entourant l'assassin, on a dit que l'initiale par laquelle il est désigné dans le roman signifie Violence ou Vérité (sur la nature humaine)⁹. Sans invalider cette interprétation et, en fait, en l'entérinant et complétant, il convient de rappeler que dans ses carnets Giono parlait primitivement de Monsieur Voisin, donc de Monsieur Tout le Monde pour souligner que chaque homme est susceptible d'attraper le bacille du mal¹⁰.

Langlois apparaît donc comme un personnage ambigu: défenseur d'une communauté contre un meurtrier qui s'abat sur ses victimes comme un oiseau rapace, il succombe lui-même à la tentation du mal qu'il avait pour fonction de combattre. Pourtant Jean Arrouye n'hésite pas à comparer le drame de Langlois à "la chronique d'un Christ athée"¹¹: il s'immole pour ne pas contaminer les autres du mal qu'il a contracté. Comme le dit Mireille Sacotte en développant la thèse d'Arrouye, "(à) sa façon il est donc une figure christique, il prend tout le mal sur lui, il se veut seul coupable"¹².

Ce sacrifice par lequel il sauve les habitants paisibles du village aussi bien de l'assassin que de l'idée du mal qui pourrait s'infiltrer dans leurs âmes fait de lui un personnage touchant par son dévouement, un remède contre les relents maléfiques qui ont empoisonné les esprits pendant la guerre et en quelque sorte un exorciste et un bouc émissaire qui grâce à son sacrifice permet de purifier la mémoire humaine souillée par le souvenir d'atrocités et surtout rompt la chaîne des contaminations.

Le personnage d'Angelo s'apparente, comme on l'a dit, à celui de Langlois. Dans *Noé*, Giono raconte qu'il lui est apparu un jour dans une rue déserte de Marseille dans son grand uniforme de colonel orné de brandebourgs comme "un épi d'or sur un cheval noir" (III, 717). Cependant, bien que soldat de métier, comme d'ailleurs Langlois, Angelo est bien davantage carbonaro et chevalier errant que colonel.

⁹ Comp. J. Dubosclard: *Un Roi sans divertissement*. Paris, Hatier 1986, p. 30.

¹⁰ Dans le manuscrit du roman, l'écrivain appelle le meurtrier M. Voisin (R. Ricatte: *Notice d'Un Roi sans divertissement*, III, 1318).

¹¹ J. Arrouye: *Les Divertissements d'Auld Reekie ou l'infra-texte gionien*. In: *Jean Giono: imaginaire et écriture. Actes du colloque de Tailloires (4—6 juin 1984)*. Aix-en-Provence, Édisud 1985, p. 152.

¹² M. Sacotte: *Un Roi sans divertissement de Jean Giono*. Paris, Gallimard "Foliothèque" 1995, pp. 27—28.

Grâce au schéma de composition qui fait penser au roman picaresque, aussi bien dans *Le Hussard sur le toit* où il parcourt une Provence ravagée par l'épidémie que dans *Le Bonheur fou* (IV, 637—1107) où il participe en franc-tireur aux combats du Risorgimento, Angelo est confronté aux attitudes des hommes qui dans la plupart des cas révèlent l'égoïsme dissimulé en temps normal, mais qui éclate dans les circonstances exceptionnelles d'épidémie ou de révolution quand la mince couche de civilisation disparaît en laissant voir la véritable nature humaine. Ayant entendu le récit d'Angelo et de Pauline qui lui racontent comment de braves gens qui ne craignaient plus les gendarmes s'apprêtaient paisiblement à les tuer, un flûtiste de Marseille qui les accompagne pendant un certain temps remarque lucidement:

Je suis comme vous: je sais de quoi sont faits les braves gens. Il paraît qu'en temps normal on est accueilli par ici de façon fort hospitalière. Remarquez que c'est possible. Reste à savoir si ce qu'on appelle normal n'est pas ce que nous voyons maintenant.

(*Le Hussard sur le toit*, IV, 569)

On retrouve ici encore une fois le thème du mal immanent de la nature humaine prêt à tout moment à ressurgir, bien que, premièrement, il ne s'agisse plus, comme c'était dans le cas dans *Un roi sans divertissement*, d'un duel entre le représentant du bien (Langlois) et M. V. qui incarne le côté noir de la nature humaine, mais d'un mal en quelque sorte généralisé, épidémique et, que deuxièmement — contrairement à Langlois — Angelo ne se laisse jamais contaminer.

Le discours révélateur d'un vieux docteur que Pauline et Angelo rencontrent à la fin du livre nous instruit qu'il est possible d'envisager le choléra comme le symbole d'une contamination mentale: "il ne se transmet pas par contagion — dit-il — mais par prosélytisme" (III, 613). D'après les paroles du docteur, le choléra est un mal auquel on consent et semble représenter dans une de ses significations l'accès à une idéologie totalitaire dont les partisans se caractérisent par une frigidité sentimentale et une hypertrophie de la raison. Il leur est d'autant plus facile de devenir cholérique, c'est-à-dire de se laisser convertir à la nouvelle foi politique que ceux qui y adhèrent sont à la fois incapables d'aimer ("on meurt littéralement d'égoïsme", III, 605) et de trouver dans leur entourage quelqu'un qui se ferait préférer à l'éblouissement d'un néophyte face aux vérités qu'apporte le choléra. Aussi n'est-il pas étonnant que le nombre de convertis au choléra augmente aussi vite que dix ans plus tard ce sera le cas des personnages de Ionesco atteints de rhinocérite.

Le choléra représente donc à la fois la fascination de la mort et l'accès au communisme ce qui pour Giono revient au même, comme le montre bien l'itinéraire spirituel d'Angelo qui, fidèle à son idéal de pureté morale et toujours prêt à risquer sa vie pour tenter de sauver les cholériques qu'il rencontre, refuse d'avoir la "*vue basse*"¹³ (III, 342) à quoi l'incite son double noir, Giuseppe, un machiavélien invétéré incarnant dans *Le Hussard sur le toit* les communistes qui profitent de l'épidémie pour régler leurs comptes avec leurs ennemis (tout comme les résistants de 1943—1945 que Giono fustigeait dans son *Journal*), alors que dans *Le Bonheur fou* le même Giuseppe devient un véritable joueur politique capable de trahir son frère de lait Angelo pour asseoir sa propre position parmi d'autres révolutionnaires en chambre et véritables profiteurs de la révolution italienne de 1848.

Grâce à ses valeurs exceptionnelles, Angelo non seulement sort indemne de l'épidémie, mais aussi réussit à sauver Pauline en prouvant par là le bien-fondé de la théorie du docteur selon lequel "(l)e meilleur remède [contre le choléra] serait d'être préféré" (III, 620). Inversement, c'est grâce à Pauline qu'Angelo ne se laisse pas contaminer par le machiavélisme, la bassesse et l'utilitarisme du parti de Giuseppe.

Sans se l'avouer, parce que leur union est impossible (Pauline est mariée et entend rester fidèle à son époux), ils s'aiment et ce sentiment, qui éveille en Angelo le besoin de protéger la dame de son cœur, constitue le seul antidote contre l'avilissement et la corruption du monde moderne où sévit l'épidémie des conversions à l'idéologie de la mort.

Ces deux personnages de chevaliers modernes que sont Langlois et Angelo sont foncièrement de la même race. Si après avoir supprimé le monstre, Langlois se voit acculé au suicide, c'est que, contrairement à Angelo, il n'a pas eu la chance de rencontrer une "main amie".

Dans son *Journal* des années sombres de l'Occupation où il annonce l'avènement de ce qu'il appelle les temps communistes, c'est-à-dire ceux de "l'Industrie et du Commun", Giono relisant *Don Quichotte* s'en prend violemment à ceux qui voient dans ce roman un ouvrage satirique:

Don Quichotte est un adieu à la grandeur — et non pas une satire de la chevalerie. Quelle petitesse! Imaginer que Cervantès a voulu railler la chevalerie. [...] Non, il a voulu dire mélancoliquement [...] adieu à la grandeur.

(VIII, 313)

Tout comme son auteur préféré, ayant la conscience aiguë et douloureuse de vivre dans un monde qui ressemble de moins en moins à ses idéaux, Giono

¹³ Ici les italiques sont de Giono.

ne fait qu'écrire des livres nostalgiques où il dit mélancoliquement adieu à un âge d'or révolu.

Mais suit-il les traces d'un Tityre ou celles d'un Bayard, dans chacun des textes de Jean Giono sonne l'écho des trompettes angéliques annoncées par son prédécesseur et homonyme de Patmos et en même temps chacun de ses romans est un livre-refuge, une arche dans laquelle il enferme ses rêves et ses idéaux les plus précieux pour les sauver du déluge de civilisations artificielles et d'idéologies avilissantes, bien qu'au fond de son cœur il ne soit point sûr que son mont Ararat émerge jamais à l'horizon.